books
ND
553
.S45
R6
1925

Dunoyer de Segonzac

PAR CLAUDE ROGER-MARX

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

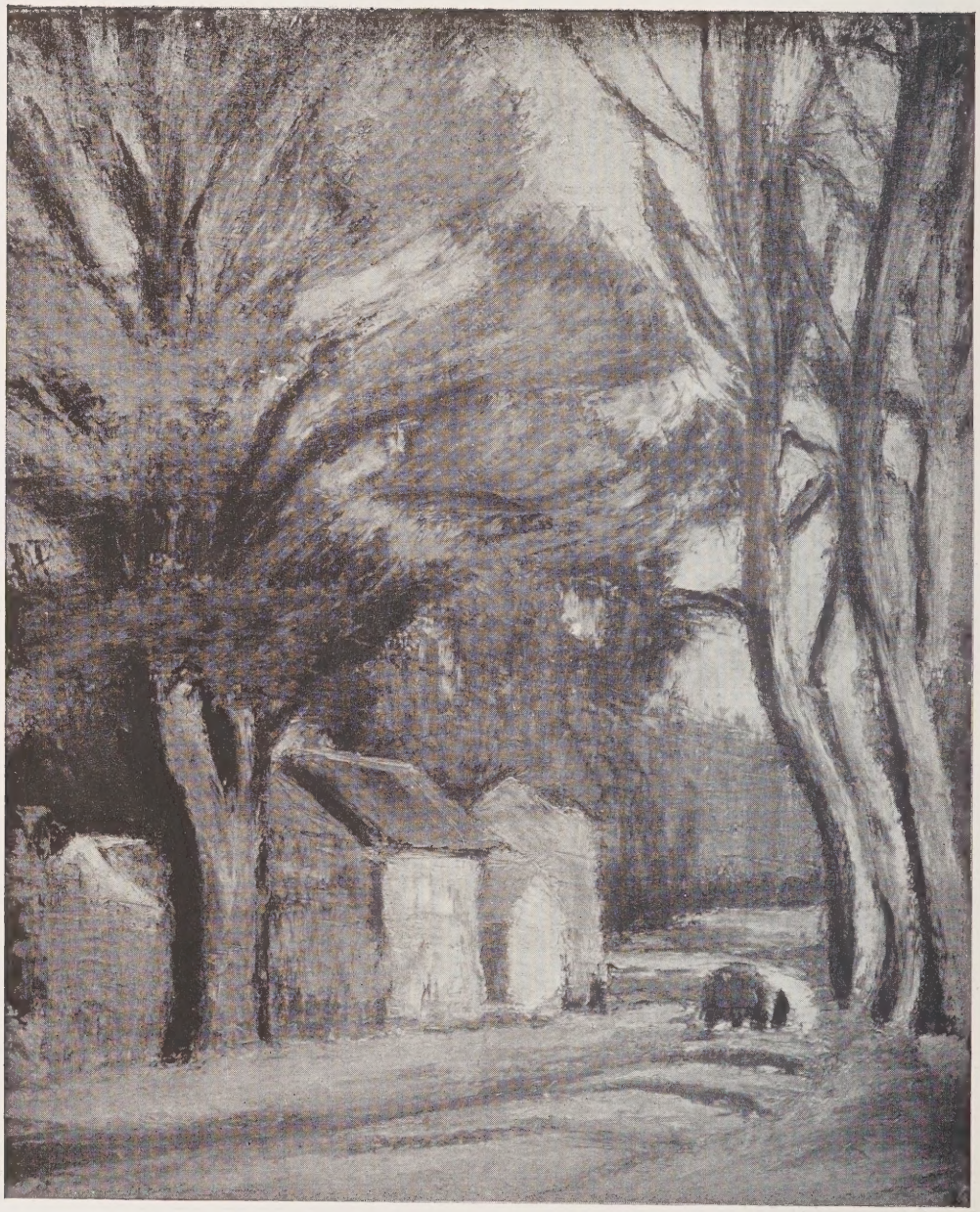
https://archive.org/details/dunoyerdesegonza00duno

ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC

Collection des Cahiers d'aujourd'hui
George Besson directeur
LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie, PARIS
21, RUE HAUTEFEUILLE
1925

Dunoyer de Segonzac

PAR CLAUDE ROGER-MARX



ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC

Les romanciers contemporains aiment à décrire des êtres changeants qui prennent chaque jour un nouveau masque. Nombre de jeunes peintres d'aujourd'hui pourraient leur servir de modèles : ils se renient si allègrement que nous nous demandons où se cachent le fond permanent, le vrai visage. Ces infidèles ont pour convaincre les meilleures raisons du monde : ils mettent à expliquer leur toile bien plus de temps qu'à la couvrir.

J'aime les gens tout d'une pièce qui ne peuvent pas ne pas être ce qu'ils sont; j'aime ceux qui apportent en naissant leur bagage et qui, favorisés du ciel, n'ont pas à se chercher désespérément. Le douloureux exemple de Cézanne prêt de toucher, après quelques affres, aux rives sacrées, empoisonna notre génération. La mode fut de se déguiser en martyr; on prit au dieu ses tics, on fut superficiellement profond, original avec volonté; on regarda d'un œil méprisant les génies heureux.

Certaine critique, dite avancée (le terme s'applique aussi au gibier), consciemment ou non, entretint la confusion. Dans son impuissance à discerner une voix juste d'une voix fausse, un être naturel d'un acteur de composition, un grand cru d'un vin coupé, un bel arbre fiché en plein sol d'un produit de serre, elle refusa d'abord de se rendre à l'évidence et de tenir André de Segonzac pour un des seuls peintres exempt de manièrisme et qui apportât vraiment une écriture. Si Segonzac s'est imposé, ce fut — disons-le net, au risque de mécontenter certains — malgré la résistance d'Apollinaire et de son groupe. Quand, vers 1909, Dunoyer quitta les ateliers Luc-Olivier Merson et Jean-Paul Laurens, en compagnie de Luc-Albert Moreau et Boussingault, pour retomber dans le milieu du subtil Apollinaire (notre admiration pour le poète interdira-t-elle de dénombrer les dégats qu'a faits le critique par amour de la mystification ?) « Allons bon, se dit Segonzac, j'ai changé mon cheval borgne pour un cheval aveugle. » Le faux nègre et le faux Lautrec pullulaient. Des imitateurs pressés, semblables aux écrivains de culture neuve dont le style s'encombre de citations, croyaient nécessaire de faire allusion sur leurs toiles à des maîtres mal connus

d'eux. Greco, Le Nain, Ingres, Corot, étaient tour à tour assimilés. Eliminés plutôt. Pour employer le jargon de la haute mode, on sortait les nouvelles collections d'automne ou de printemps. Ces peintres — j'allais écrire ces décorateurs — ne regardant les chefs-d'œuvre qu'en surface, n'ayant aucun sens de ce qui fait la tenue d'une toile, son unité, sa profondeur, empruntaient aux plus nobles styles la lettre et non l'esprit.

Cependant sous une indulgence faite du désir de ne peiner personne Segonzac cachait son mépris pour tout ce qui n'est pas sincère et naturel. L'écriture angu-

leuse, dite cubique, lui paraissait aussi opposée à la force que le modern-style à la sensibilité à laquelle il a prétendu. Epoque pittoresque, d'ailleurs. Flanqués de l'ombre de Cézanne et d'Henri Poincaré, accompagnés partout d'un fétiche noir, d'austères jeunes hommes, ignorant tout de la géométrie, agitaient gravement le problème de la quatrième dimension. Des acrobates, franchissant la montagne aux sons des guitares, brouillaient les cartes sur des tables désarticulées... Segonzac, lui, se déguisait aussi, mais par jeu, et non dans ses œuvres. S'il s'asseyait au mess cubiste, c'était pour y boire un coup. Parfois, pour ramener au sens du réel ses tristes confrères, il leur exhibait son derrière. L'éloquence militaire, rurale ou parlementaire n'ayant pas de secrets pour lui, il imitait tour à tour la ganache casquée, le Président de République, la jeune polonaise ou le charmeur de serpents. Un génie comique, où s'affirmait, sans qu'on y prit garde, un jugement critique merveilleusement apte à dissocier le vrai du faux, à déshabiller les médiocrités, désarmait la malveillance des petits camarades. Segonzac faisait vedette. Sa générosité, sa franchise, une distinction bon enfant, l'accent direct de ses actes et de sa pensée, une santé et une force communicatives, le don de plaire

enfin, et aux publics les plus divers, obligeaient les plus envieux à lui pardonner tout ce qu'il reçut du ciel en naissant et à subir la contagion de ce bonheur que portent avec tant d'innocence ses yeux et son sourire.

D'autres, fêtés comme lui, auraient depuis longtemps perdu la tête. Mais il sait se défendre et n'aime rien tant que sa liberté. A point nommé, flairant le danger, il fuit Paris, gagne les champs de Provence ou d'Ile de France. Là, campé chez un bistrot, vêtu comme un pêcheur ou comme un croquant, en sabots, en shandail, la barbe hirsute, il charrie dans les bois son matériel de peintre et, bravant le gel ou l'été, reprend ses forces au contact de la terre. Descendant de gentilshommes de Bourgogne et du Quercy, il aime à retrouver, au milieu des simples, le geste, l'accent de ses ancêtres, des parfums de terroir, tout un atavisme aristocratique et campagnard. Depuis longtemps la voix de la terre ne s'était fait entendre avec une telle autorité. *Les Buveurs*, composition qui date de 1910, réunissait déjà deux paysans dans un cabaret de village. Chaque nature morte s'inspire d'objets familiers : la table en bois vulgaire, la cruche en grès, le carré de viande, le kilo de vin noir, le pain de ménage, les légumes frais coupés, la fleur commune. Les grâces exceptionnelles

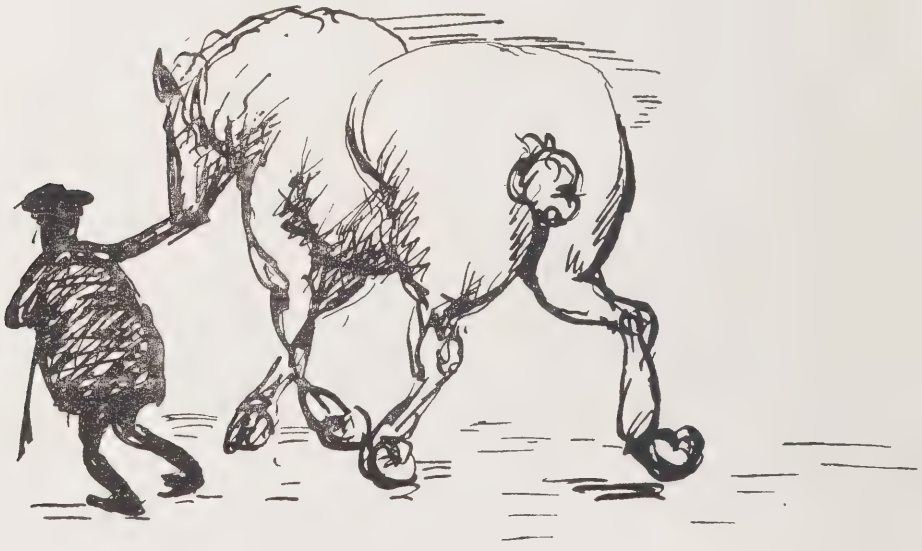
d'un site ou d'un climat n'enjolivent pas ses paysages, mais il campe son chevalet en face des thèmes simples que la nature, de toute éternité, propose à l'homme :

silence figé du village, éblouissement de midi, premières fusées du printemps dans les futaies, élargissement de la rivière sous les saules ou de la route parmi les labours,

finesses de l'hiver, torpeurs de l'été. Pétris dans une pâte épaisse, ses nus nous rappellent sans cesse qu'ils sont nés de l'argile et qu'ils y retourneront. Sa palette grave, et non pas triste, a les richesses de l'humus où se trouvent en puissance toutes les couleurs.

Qu'il représente la nature ou l'être humain, une chose retient Segonzac : c'est ce qui résiste au présent fragile, *ce qui pèse* et *ce qui dure*. Jamais égaré par l'imagination, dépourvu de toute inquiétude intellectuelle ou sentimentale, ne demandant à la peinture rien qui soit étranger à ses fins, Segonzac, homme de la terre, par delà l'impressionnisme auquel il doit peu, tend la main à Millet, à Daumier et à Courbet.

Son premier envoi aux Indépendants, date de 1908; il y exposera les années suivantes ainsi qu'au Salon



d'Automne et dans quelques galeries, chez Lévêque (depuis Barbazanges), et surtout chez Marseille qui, presque à ses débuts, lui fit confiance (*croquis de Guerre* en 1918, *nus et paysages* en 1920). Les peintures de Segonzac ne sont pas très nombreuses. C'est qu'il éprouve à s'exprimer, ou, plus exactement, à se satisfaire, une difficulté qui étonne chez un tempérament pareil. Ainsi Flaubert peinait sur ses phrases. Tandis que les dessins — telles les pages de la *Correspondance* — jaillissent avec une joie et une verve incomparables, Segonzac s'acharne sur chaque toile et ne triomphe qu'au prix d'un labeur tenace.

Dix ans, presque jour pour jour, séparent les deux

seules expositions importantes qu'il ait données (1914-1924). A côté de toiles fraîchement peintes, on pouvait, ce printemps dernier, retrouver chez Barbazanges, accrochées presque aux mêmes places qu'autrefois, les *Buveurs* et le *Déjeuner sur l'Herbe* de la collection Poiret. L'homogénéité de cet ensemble, faisant bloc, était si parfaite que le public, habitué à démêler chez un même artiste des influences et des manières opposées, fut surpris d'être dispensé de cet effort. Aucune trace ici de la double secousse qui rompit en plusieurs tronçons la plupart des œuvres contemporaines : cubisme, guerre. Ceux même qui nourrissaient quelque hostilité secrète à l'égard d'un cadet auquel la gloire a souri tôt sans qu'il ait rien fait pour la forcer, quitte à se venger à la sortie, semblèrent un instant désarmés. Une force s'imposait, avec tant de simplicité et d'évidence, que les grands mots des jours de vernissage avaient cessé d'avoir cours. Pour les

quelques esprits qui, dès avant-guerre, sous le règne de Picasso et de ses fidèles, désignèrent Segonzac comme le premier peintre de son temps, cette sélection parfaite-

ment présentée et comptant tout au plus trente toiles et quinze aquarelles ou dessins, apporta comme un sentiment de victoire personnelle. Une parenté magnifique s'affirmait entre ces œuvres et ce que la peinture donna de plus solide au siècle dernier, filiation toute

spontanée et bien différente de celle que tant de jeunes, pareils aux américains qui s'achètent des ancêtres, demandent tour à tour à Ingres, à Corot ou au Greco.

Les noms de Courbet, de Manet, venaient naturellement aux lèvres et déjà l'on imaginait avec quelle assurance Segonzac supporterait dans l'avenir ces grands voisinages. Par une évolution imprévue, des toiles auxquelles nous

reprochions parfois d'être trop sombres ou trop empâtées, semblaient s'être lentement éclaircies. La matière, loin de trahir le peintre, comme on pouvait le redouter, n'avait cessé de « travailler»; les dessous, plus montés de ton, et que des couches successives avaient assourdis, transparaissaient; tout ce qui, dans la facture, avait paru d'abord trop brutal, s'était miraculeusement adouci et fondu.

Ingres, souvent injuste pour Courbet, a dit de lui ces mots définitifs : « *Ce garçon-là, c'est un œil; il voit dans une atmosphère distincte pour lui, dans une harmonie dont la tonalité est une convention, des réalités si homogènes entre elles qu'il impose une nature plus énergique en apparence que la vérité.* » Finesse de la perception, amplification des formes, transposition, voilà qui s'appliquerait

aussi bien au tempérament de Segonzac. Une de ses plus vieilles toiles, la *Vénus de Médicis* (1911), prise et reprise pendant des mois, le contient déjà tout entier. Les empâtements, par endroits, sont de plusieurs millimètres ; si on découpait l'œuvre en tranches, on retrouverait dix études superposées. Ces empâtements, parfois excessifs, ne répondent à aucun système. Au lieu de procéder par esquisses différentes, l'artiste progresse sur une même toile. Au début, elle est généralement assez

montée; bientôt, grâce à un lent travail de concentration, d'approfondissement, les valeurs et les tons s'apaisent, s'assourdissent, s'unifient (*Adrienne*, *le Cabaret*, *les Nus étendus* sont traités presque en camaïeu). Au lieu d'éclater bruyamment, la couleur, chez Segonzac, est comme un vin qu'on a laissé mûrir, comme une liqueur concentrée qui ne s'épanouit qu'avec lenteur. Libre aux autres de cueillir, un peu au hasard, des bouquets charmants et fragiles. Au risque de paraître triste, celui que les dessins montraient si expansif, se maintient dans une même gamme sombre, méprise le jeu facile des contrastes, refuse l'agrément d'une monnaie qui brille sans avoir le poids. Son but, c'est uniquement de trouver des rapports stables et profonds, des différences fines et fortes. Tandisque les impressionnistes, hantés par l'azur, adoraient les féeries passagères, divisaient leurs touches afin qu'elles se volatilisent et que l'air semble s'immiscer entre elles; tandisque les néo-impressionnistes, perdaient à force d'hyperanalyse la notion de la forme et de l'unité, Segonzac, lui, faisait abstraction des caprices de l'éclairage, du jeu des reflets, arrête pour ainsi dire le temps et brasse lourdement une pâte riche, épaisse, substancielle. Comme l'écrivait Fontainas de Courbet, « il établit ses plans, les

assied, les ferme aux atteintes des phénomènes éphémères qui en nieraient, en modifieraient, en rompraient les formes vraies et permanentes. » Ce peintre, si mâle, est vraiment doublé d'un sculpteur et l'on ne serait pas étonné qu'il s'attaquât un jour à la glaise, ainsi que Daumier, pour donner plus de relief aux formes, pour tourner autour d'elles et en traduire tous les aspects.

Chaque toile de Segonzac est un monde clos qui a ses lois, ses harmonies fondamentales (plus terreuses dans les compositions d'avant-guerre, plus grises, plus humides, plus crayeuses dans ses derniers paysages). Les richesses, jamais fragmentaires, demeurent subordonnées les unes aux autres. Par le trait, comme par la couleur, toujours il généralise. Le détail, la particularité d'un type ou d'un objet ne le retiennent pas (on remarquera le petit nombre de ses portraits). Qu'importent les petits agréments d'un regard ou d'un sourire. Seuls des rapports de volumes et de valeurs l'intéressent. La forme est expressive par elle-même, non par les associations d'idées qu'elle éveille. Toute gentillesse de sentiment ou de sensation, toute anecdote disparaît. Le métier fuit l'agrément ; même il ne craint pas d'être agressif. Nul contour menteur ne cerne les masses. Dans ses

dessins, la seule qualité du trait donne la couleur. Dans les toiles c'est par la vérité — toute relative — du ton, et non par un modelé conventionnel que le plan est situé et la forme définie.

S'approchant tout près du modèle, au risque de déformer faute d'un recul suffisant, Segonzac, avec une sorte d'ivresse, s'acharne à n'user que de moyens loyaux, à vaincre la matière qui résiste, et à se vaincre lui-même. Que la main conseille les petits procédés d'imitation superficielle, aussitôt une volonté supérieure intervient :

la brosse, le couteau, déblayent le terrain, unifient la touche, et redéfinissant les volumes, balafrent, zèbrent, écrasent avec colère la couleur. Les résistances que Segonzac rencontre augmentent ses forces. Si la réalité sort de ses mains puissante et comme agrandie, c'est qu'il a vraiment mérité de la posséder.

La réussite est absolue dans la plupart des paysages et des natures mortes. Des toiles comme *Le Printemps La Rivière sous bois* (1920), *La Métairie* (1921), *La Table au mou de veau* (1913), *La Table au pain rond*, *La Table au chou* (1918), *La Table au litre noir* (1923) sont des œuvres abouties, indiscutables, et qui ne sortiront des collections qui les abritent que pour entrer au Musée. Les grandes compositions où l'artiste tente d'incorporer des figures nues dans un paysage ont peut-être moins de certitude — sans doute à cause de la difficulté qu'il éprouve, lui qui ne peut rien sans la nature, à développer dans la lumière d'atelier une esquisse prise sur le vif ou, au contraire, à retrouver, grâce au modèle, des lignes combinées sans lui. Souvent le dessin se crispe; le sujet n'est plus dominé; on tombe dans la confusion. De ces luttes, parfois tragiques, *Bucolique* (1912) et l'*Eté* (1913) portent trace. Le peintre cependant s'acharne et nous

avons pu voir aux Indépendants (1921) et au Salon d'Automne (1922) de vastes panneaux dont le sujet semble le hanter depuis des années; un équilibre difficile est poursuivi entre deux ou trois figures nues : baigneuses et baigneurs étendus ou se dévêtant sur une rive bordée de saules. L'enchevêtrement excessif des lignes altère en partie le plaisir que devrait nous donner la matière d'une profondeur et d'un émail incomparables, plaisir que nous retrouvons tout entier dans les personnages isolés, tels le *Baigneur* ou ce charmant nu féminin présenté comme en offrande et peint dans des gris sourds, tout différents des ocres d'autrefois, et dont la volupté s'oppose aux nus tourmentés d'avant-guerre qui, s'agitant avec impudeur, avaient l'air de fauves.

On n'aura point manqué de remarquer chez Barbazanges quelques modifications dans l'exécution des toiles récentes. Un paysage comme le *Pont de Couilly*, traité dans les gris froids et les verts, montre la volonté d'éclaircir une palette, parfois trop chargée de terres, et le désir aussi d'enlever le motif en moins de séances, d'éviter les empâtements successifs qui font que le tableau perd en fraîcheur ce qu'il gagne en solidité. L'apparition, sur une ou deux toiles, de certains rouges de cadmium, assez

durs mais que les années apaiseront, témoigne, d'autre part, du parti d'user de dissonnances nouvelles, de desserrer, pour ainsi dire la gamme, alors qu'on n'avait recherché jusque là que des accords calmes et rapprochés sans déchaîner l'orchestre des couleurs. Ces œuvres sont trop fraîches encore pour qu'on puisse dire si elles constituent seulement une réaction passagère ou si elles annoncent une évolution décisive dans la technique d'un peintre qui n'a que faire de conseils et dont la force fut de ne jamais chercher de quel côté soufflait le vent, de se moquer des êtres en caoutchouc, dépourvus, comme il aime à dire, de colonne vertébrale, et de tous ces impatients qui, pour prendre encore ses mots, ignorent qu' « on a toute une vie pour bâtir sa maison ».

Le secret de cette puissance, qui tantôt atteint immédiatement le but proposé et qu'à d'autres moments nous voyons peiner superbement pour trouver son expression complète, c'est au dessin qu'il faut le demander. Voici longtemps que peintre n'apportât écriture aussi spontanée, aussi neuve, aussi décisive. Ici le mot génie n'est pas trop fort. Ce don d'établir immédiatement les lignes essentielles d'un sujet et de le mettre en page,

de subordonner le détail à l'ensemble, (sans toutefois retirer au détail son caractère et son pouvoir d'évocation), cette divination du trait — malhabile en apparence, crispé, plein de bavures et de repentirs, mais en réalité d'une certitude telle qu'il fait penser aux plus grands maîtres, à Rembrandt, à Daumier — Segonzac l'apporte en naissant. La technique de ces dessins n'est pas uniforme. Longtemps, Segonzac emprisonna les corps dans un contour fin, du bout de la plume ou du pinceau, à la manière des Japonais et de Rodin (albums des *Ballets Russes*, *Isadora Duncan*, *Nus et Boxeurs*). Aujourd'hui des hachures, des rehauts d'encre de Chine accentuent l'effet, renforcent le jeu des lignes et les colorent. Le trait, au lieu de demeurer égal, insiste, s'écrase ou s'effile et par ses variations d'intensité et ses hésitations même — une indication se superposant à une autre et la corrigeant — exprime à la fois la lumière et le mouvement. Qui depuis Rodin avait jeté sur le papier d'aussi beaux nus ? Comme le faune de Meudon, Segonzac demande au modèle d'oublier l'attitude apprise, les contraintes de la pudeur; les bras, les seins, les cuisses et les reins, bandés avec une vigueur splendide, jouent librement dans la lumière et composent des accords neufs. Nul érotisme

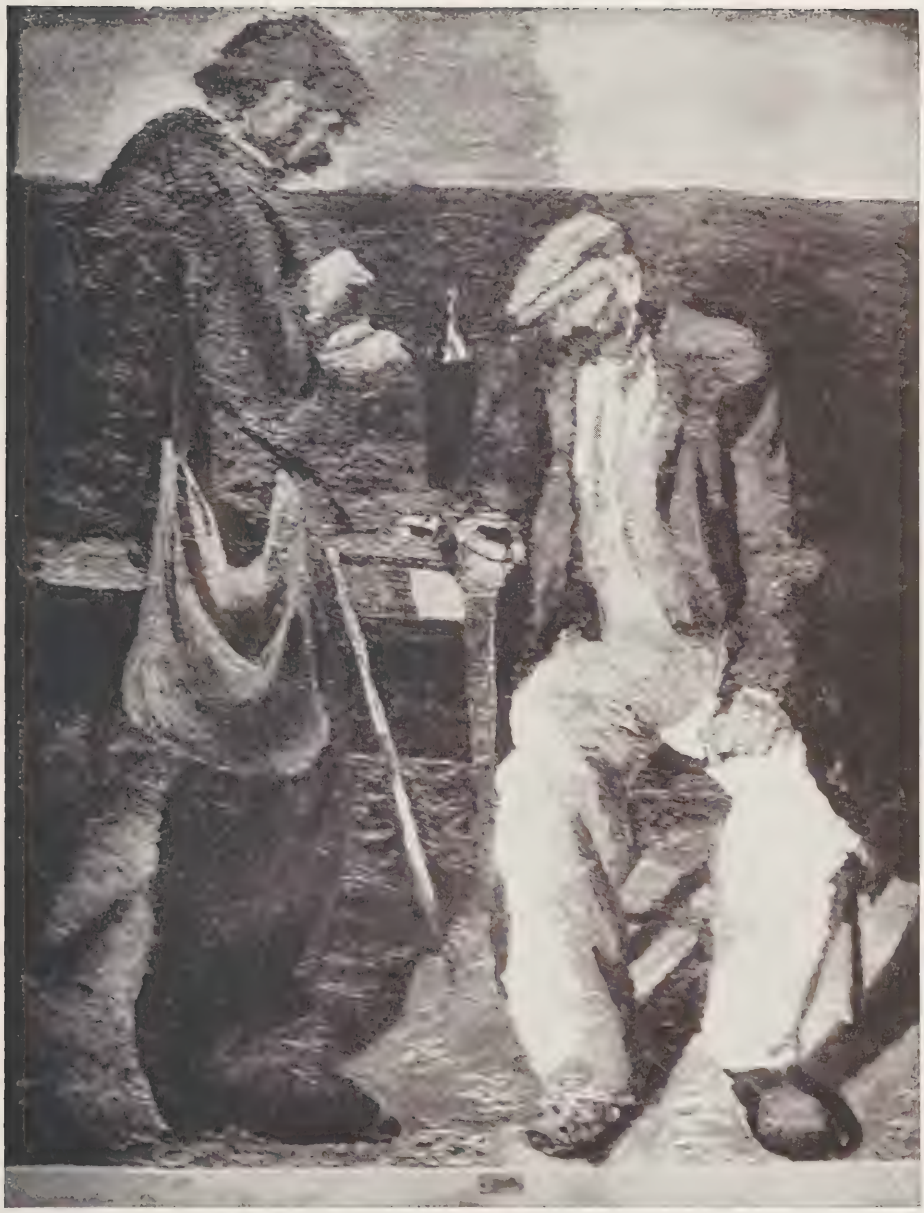
dans ce besoin « d'ouvrir » les femmes, mais une volupté plastique jamais troublée par le libertinage : dessins de sculpteur.

Tout désignait André de Segonzac pour l'eau-forte et la pointe-sèche. L'illustration des *Croix de Bois* et de *La Boule de Gui* (La Banderole), du *Cabaret de la Belle Femme* (Emile-Paul), et du *Tableau de la Boxe* (N. R. F.) ; une suite de *Dix paysages d'Ile-de-France*, qui mérite d'être mise en parallèle avec le *Cahier d'Eaux-fortes* de Jongkind, montrent une fois de plus la supériorité du graveur irrégulier, du peintre-graveur, sur le praticien chez qui la virtuosité a si vite fait de tuer l'inspiration.

Quelle variété, quelle abondance en ces dessins, exécutés presque toujours d'après nature, au hasard des rencontres : notes prises au front, pendant un match, au spectacle, en plein bois ou d'après le nu ! Comme leur auteur ils charment par la carrure, par cette espèce d'innocence avec laquelle ils découvrent le monde, par un optimisme communicatif, par une liberté que la raison tempère toujours. Un bon sens supérieur y éclate, une intelligence immédiate, solide et merveilleusement adaptée à la vie. Ce n'est pas seulement le monde des formes que nous

révèle Segonzac ; le moindre de ses croquis rend sensibles les parfums dont un paysage est chargé, sa sonorité, sa chaleur. Ainsi, sans l'avoir cherché, presque sans le savoir, ce peintre, dépourvu de toute inquiétude, atteint à la fois l'esprit et le cœur, les stimule et les satisfait. Avec ce beau français au génie clair et qui marche d'un pas robuste sur une large route, nous nous sentons en sûreté. Il n'a qu'une parole et qu'un visage. Sa gaîté même est le signe de sa force. La gloire est en train de venir à lui sans qu'il s'en doute ; et l'avenir dira si nous avions raison de le désigner, dès avant la guerre, comme le meilleur peintre d'une époque où le goût, l'ingéniosité, la malice abondent, mais qui manque de vrais tempéraments.

XVIII PEINTURES DE
ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC



X DESSINS, AQUARELLES ET EAUX-FORTES

LUC-ALBERT MOREAU ET
A. DUNOYER DE SEGONZAC
(tranchées de l'Oise. 1918.)

A. DUNOYER DE SEGONZAC

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Page 6. La route de Crécy. Peinture, 1924.

„ 9. Jules Romains. Dessin.

„ 10. Eau-forte.

„ 11. Boxeurs, Eau-forte (1e état).

„ 13. Isadora Duncan. Dessin.

„ 15. Aquarelle.

„ 16. Dessin.

„ 17. Dessin.

„ 18. Croquis.

„ 19. Croquis.

„ 20. Dessin.

„ 21. Dessin.

„ 22. Croquis.

„ 23. Dessin pour l'Education Sentimentale.

„ 24. Boxeur. Eau-forte.

„ 25. Croquis

„ 26. Croquis.

„ 29. Le Rouleau.Dessin. 1921.

Page 30. Dessin.

„ 33. La Descente de Montaigu. Dessin. 1924.

„ 34. Croquis.

„ 36. Dessin.

„ 39. Croquis.

XVIII PEINTURES

Planche 1. Les Buveurs, 1910.

„ 2. Nature morte a la cruche, 1913.

„ 3. Les pains de fantaisie, 1913.

„ 4. Le Printemps, 1920.

„ 5. Nature morte au Chou, 1920.

„ 6. Nu, 1921.

„ 7. Paysage, 1920.

„ 8. Nature morte, 1922.

„ 9. Etude de Nu, 1921.

„ 10. Les Ombrelles, 1923.

„ 11. La ferme dans la Terre, 1923.

„ 12. Serbonne, 1923.

„ 13. Les trois peupliers, 1923.

„ 14. Les trois peupliers, 1923.

„ 15. Nu, 1923.

„ 16. Le pont de Couilly, 1924.

„ 17. Bords du Morin, 1924.

„ 18. Les Baigneurs, 1922.

X DESSINS, AQUARELLES ET EAUX-FORTES

Planche 19. La route de Saint-Nom, 1921.

„ 20. Nu dans l'herbe, 1921.

„ 21. Le Grand Morin, (étude pour le tableau), 1924.

„ 22. Etude pour le printemps en Banlieue, 1924.

„ 23. Paysage d'Hiver.

„ 24. L'Orage, 1921.

„ 25. Etude pour les Baigneurs.

„ 26. Le Val Martin, Aquarelle, 1924.

„ 27. Le Pont, Aquarelle, 1924.

„ 28. Paysage, Eau-forte, 1923.

CE RECUEIL DE REPRODUCTIONS EN SIMILIGRAVURE DE MM. DÉMICHEL VERDOUX ET CIE A PARIS, EST SORTI DES PRESSES DE L'IMPRIMERIE SAINTE-CATHERINE A BRUGES-BELGIQUE, POUR LES ÉDITIONS DES « CAHIERS D'AUJOURD'HUI » PUBLIÉES PAR GEORGE BESSON, AUX ÉDITIONS GEORGES CRÈS ET CIE, 21, RUE HAUTEFEUILLE, PARIS

LES REPRODUCTIONS ONT ÉTÉ FAITES D'APRÈS DES PHOTOGRAPHIES DE M. MARSEILLE, 18, RUE DE SEINE A PARIS ET DE LA LIBRAIRIE DE FRANCE.

COPYRIGHT BY LES ÉDITIONS G. CRÈS ET CIE, 1925

R. C. : SEINE 100.412

90-B20283

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00084 8438

ÉDITIONS DES « CAHIERS D'AUJOURD'HUI » PUBLIÉES PAR GEORGE BESSON, CHEZ GEORGES CRÈS & Cie, RUE HAUTEFEUILLE, 21, PARIS

PRIX : 40 FRANCS